TRE DOMANDE

Il Premio Grinzane Cavour, «un premio in mano ai giovani», una idea che dura da oltre dieci anni ed è ancora destinata a far crescere il numero dei lettori soprattutto giovani. Alla vigilia della tredicesima edizione abbiamo posto tre domande al promotore, Giuliano Soria, 40 anni, direttore dell'Istituto di lingue presso l'Università di Salerno, segretario generale del premio.

Come è nata, e perché, l'idea di un altro premio letterario?

Il Grinzane Cavour è stato fondato con l'intenzione di essere un premio diverso dagli altri: destinato ai giovani. Lontano dalle giurie tradizionali, lo scopo del Grinzane è proprio quello di diffondere tra i ragazzi il gusto e il piacere della lettura di libri non compresi nei programmi scolastici. Ogni anno sono 200, in Italia e all'estero, i giovani che leggono e votano i libri vincitori. Secondo noi, il problema centrale della diffusione dei libri non è di farli vendere, ma di farli leggere. I ragazzi, da questo punto di vista, si presentano come gli interlocutori ideali. «Lettore non si nasce ma si diventa» è un po' il nostro slogan, e il Premio Grinzane ha puntato tutto sui giovani, promotori e fruitori delle nostre iniziative: i Laboratori di lettura, le Giurie scolastiche, «Scrivere il giornale», «Scrivere la Tv», ecc. I ragazzi poi sono molto più preparati e attenti di quanto non ci si possa aspettare. Anche se è capitato che fra i sei autori, tre italiani e tre stranieri, gli studenti scegliessero i testi più semplici e più comprensibili, il loro giudizio non si è mai trovato fortemente in contrasto con le decisioni dei critici. Si veda ad esempio il caso di Sebastiano Vassalli. Nel 1985 i giovani hanno voluto assegnargli il premio di Supervincitore anche se si trattava di un autore meno noto e soprattutto meno commerciale rispetto agli altri in concorso. Comunque la giuria dei ragazzi è sovrana e lontana da ombre o qualunque tipo di condizionamento o imposizione di scelta.

Giuliano Soria

Negli ultimi tempi hanno ripreso vigore alcune polemiche legate ai criteri di assegnazione di premi di lunga tradizione come lo Strega, il Campiello e il Viareggio. Qual è la sua posizione in merito?

Credo che un premio, per sua natura, debba essere pulito. Per essere pulito deve funzionare con una giuria popolare. Il Campiello, fra i tre, penso sia il meno sospetto proprio perché privilegia il giudizio popolare. Si basa sul parere di una giuria composta da trecento lettori che rappresentano un'ampia parte del pubblico letterario. I premi devono essere trasparenti e limpidi: trasparenza e limpidezza che in molti casi, devo dire, non sono così evidenti.

Ci può segnalare alcuni libri premiati dal Grinzane Cavour che hanno incontrato il suo particolare interesse?

Un libro che mi ha ispirato particolarmente è il romanzo *La mia vita nel bosco degli spiriti* (Adelphi) del nigeriano Amos Tutuola, premiato nel 1984. Un libro «detto» più che scritto, legato ad una fortissima tradizione orale. Tutuola è anche uno dei primi grandi autori impegnati nella diffusione della cultura africana. Il Grinzane Cavour ha avuto il merito di portarlo per primo alla ribalta della cronaca letteraria, di presentarlo in Europa e farlo conoscere al grande pubblico. Un altro autore che mi ha fortemente emozionato è stato il bulgaro Jordan Radikov con *I racconti di Cerkazki* (Marietti). Un libro straordinario, davvero fuori dal comune per il suo impianto narrativo, reso noto e letto in Italia ancora una volta attraverso la giuria del Grinzane. Del resto il nostro obiettivo è quello che dovrebbero porsi tutti i premi letterari: scoprire il meglio per offrirlo al pubblico. Al Grinzane è accaduto addirittura di anticipare un Nobel: il nigeriano Wole Soyinka e la sudafricana Nadine Gordimer, sono stati premiati da noi prima di ricevere il prestigioso riconoscimento mondiale.

POESIA/TIZIANO ROSSI

Cuori sparsi nella metropoli

COSIMO ORTESTA

Bisogna allentare il passo per poter guardare la polvere del mondo, l'erba, le orme, la quieta insignificanza del vivere, il mistero del decadere. È l'invito che nella sua più recente raccolta Tiziano Rossi rivolge (spesso nei modi dell'apostrofe ironica) innanzitutto a se stesso e poi al lettore e a chi vuole imparare a osservare.

Le varie sezioni di cui il libro è composto gravitano attorno a un centro, a un occhio – mente sdoppiata – che riesce solo a registrare brandelli di vita (quasi sempre realtà metropolitana) non potendone restituire distesamente, vale a dire ragionevolmente, alcun senso che non consista in una rappresentazione del quotidiano quasi sempre atrocemente comica: scenette crudeli e favolose si accampano tra «mille zuppe di macerie» («... lui trovarobe di te ... tu buttafuori di lui / in due sopra quattro gambette a sbaragliarvi / per sconosciuto palcoscenico ...»), segreti affanni, trasalimenti grandi e minime ansie spesso «fruscono in nanna».

Ricorrendo all'ironia e ancor più all'autoironia, il poeta riesce a ricomporre il reale per frammenti che sembrano fatti di ferro, di pietra e fango in una progressione puntigliosamente scandita dai titoli assegnati a ciascuna poesia (non ce n'è una che si sottragga a questa mappa segnaletica grottesca e al tempo stesso necessaria, estranea eppure incisa con esattezza nella carne e nel sangue di cui è fatto ogni minimo evento ... sia esso immaginato, reale o sognato). Ne deriva quindi quel *movimento dell'adagio* che ben si addice a una musica cittadina coi suoi «giusti rumori di contorno» ma che è anche ritmo dell'anima «nella lunga grazia dell'aspettare». A tratti e all'improvviso, infatti, nello scorrere magmatico di questa realtà frammentata si aprono incrinature, piccole ferite profondissime nelle quali spiriti benevoli e presenze care al poeta sono stati con determinazione occultati («... cuori sparsi, visi di genitori / e addirittura le chiome di comete»).

Coerente con le scelte di una lingua poetica che va dalla severa *pietas* di Vittorio Sereni all'impassibile lucidità di Antonio Porta, Rossi vuole privilegiare tutta una zona *bassa* e impoetica della lingua. L'intonazione lirica è dissimulata, parodiata, depressa, e tuttavia essa ritorna e traspare – in ogni sezione del libro – come vibrazione ostinatamente sottesa all'avvicendarsi di voci, ritmi e situazioni straniati e stranianti. L'andamento prosastico è connaturato a questa scelta di poesia antilirica, ma la versificazione, strutturata in strofe di misura irregolare, fortemente segnata da cesure ed aspri enjambements, da un lessico sempre denso e variato, quasi mai aderisce alla prevedibile e innocua discorsività del *parlato* per assumere invece drammatico rilievo come «apparato / fatto per dire, che non dice ...» o come «un sé dimagrire fino al chicco che conta» mentre tutt'intorno ogni cosa tracolla e rotola «insieme al movimento della terra». Tiziano Rossi ci racconta storie – o una sola unica storia? – di omini senza qualità, un po' assetati e un po' ingravidati di carezze, che forse chiedono «solo di entrare / in qualche più alta, più grande canzone».

Tiziano Rossi
«Il movimento dell'adagio», Garzanti, pagg. 106, lire 24.000

Esce un nuovo saggio di Severino dove il filosofo teorizza il declino del capitalismo come destino dell'Occidente. «È al tramonto perchè è costretto a darsi un fine diverso dal profitto. Ecco la differenza con Marx»

Capitale addio

PIERO PAGLIANO

Professor Severino, starebbe dunque per attuarsi – sia pure con qualche anno di ritardo – la previsione formulata da Carlo Marx sulla crisi inevitabile del capitalismo...

Sì, ma in un'altra prospettiva. La previsione di Marx è stata fallimentare per la logica sulla quale si fondava. Comunque non metterei il problema in termini di cronologia. È un discorso a lungo termine. Una delle preoccupazioni del mio discorso è di prendere appunto le distanze dalla «logica» in base alla quale Marx prevedeva il crollo del capitalismo. Secondo la mia analisi, il capitalismo declina per motivi analoghi a quelli per i quali declinano il marxismo, il cristianesimo e anche la stessa democrazia.

Ma non è paradossale sostenere che proprio nel momento in cui il modello capitalistico sembra non avere più rivali si avvii al tramonto?

Certamente può sembrare paradossale, ma di fatto c'è un nucleo teorico molto forte che costringe ad affermare questo paradosso. È un motivo che sto elaborando da tempo. Il nucleo concettuale riguarda la struttura del rapporto mezzo-fine. Il capitalismo tramonta perché è costretto a darsi un fine diverso dal profitto. Nella sua lunga storia il capitalismo ha assunto forme diverse, ma è sempre riuscito a raggiungere lo stesso scopo – l'incremento del profitto – superando i diversi ostacoli (la società feudale, istanze etico-religiose, socialismo eccetera). Ma ora sta profilandosi qualcosa di essenzialmente diverso: il «piano inclinato» al termine del quale il capitalismo è costretto ad assumere uno scopo diverso dal profitto e quindi è costretto ad annientarsi.

Quali sono i sintomi più visibili di questa «malattia mortale» del capitalismo?

Un insieme di *forze spinge oggi* il capitalismo a darsi uno scopo diverso da quello che gli è proprio. Si sta diffondendo nel mondo – e nella stessa coscienza che il capitalismo ha della realtà – la consapevolezza che la produzione capitalistica della ricchezza porterà in breve tempo alla distruzione della Terra. Mantenendo i ritmi e le forme attuali della produzione economica, la Terra sarà distrutta anche senza lo scontro nucleare. Distruggendo la Terra, il capitalismo oggi vincente distrugge l'apparato scientifico tecnologico che gli permette di produrre ricchezza e di incrementare il profitto. Il capitalismo dunque tramonta per una contraddizione interna, per cui è costretto a darsi un fine diverso dal profitto e cioè la salvaguardia della base naturale della produzione economica e la salvaguardia della tecnica. La contraddizione in cui consiste l'«autodistruttività» del capitalismo è poi rafforzata dalla circostanza che esistono forze – democrazia, cristianesimo, pressione dei popoli non privilegiati – che mirano a dargli scopi diversi da quello per cui il capitalismo è tale.

Il suo nuovo saggio continua un discorso già contenuto in un libro del 1988, «La tendenza fondamentale del nostro tempo»; ma ora la riflessione viene aggiornata e sviluppata con gli effetti politici dell'ultimo '89; lei inquadra la sua argomentazione nella nuova situazione internazionale caratterizzata dall'attenuarsi della conflittualità Est-Ovest e dall'intensificarsi della conflittualità Sud-Nord.

Sì, il contesto immediato è quel libro, ma farei riferimento anche a un altro libro, «La bilancia» (1992) e ancora alle considerazioni che quasi vent'anni fa facevo a proposito del marxismo ne «Gli abitatori del tempo» in cui tra l'altro si discuteva di tramonto del marxismo con Lucio Colletti.

Nel suo nuovo libro, lei parla anche di crisi della democrazia come forma attualmente vincente della politica; anche la democrazia – come il socialismo reale prima, e ora il cristianesimo e il capitalismo – dovrà fare i conti con la tecnica, cioè con l'insieme degli strumenti, prodotti sulla base della razionalità scientifica, che oggi assicurano la sopravvivenza dell'uomo, e il monopolio dei quali consente ai popoli ricchi il dominio del Pianeta. Lei vede allora profilarsi all'orizzonte una grigia era della tecnocrazia?

Ecco, togliamo questo aggettivo il «grigio». Perché non si deve giudicare la tecnica in base alla configurazione che essa ha attualmente, ma in base alle sue possibilità, possibilità che consentono in un futuro alla tecnica di soddisfare quelle esigenze di spiritualità che oggi noi collochiamo al di fuori della tecnica. Marcuse aveva scritto «L'uomo a una dimensione», dove sembrava che la tecnica non consentisse il trascendimento delle situazioni che via via si configurano, ma la tecnica è per propria essenza il trascendimento di ogni situazione. Dunque se si sgancia l'essenza della tecnica dalla sua configurazione attuale, allora la tecnica non è qualcosa di grigio, ma in grado di soddisfare le aspirazioni più profonde del modo in cui l'uomo è pensato dalla cultura occidentale e la cultura occidentale – anche quella più sensibile alle esigenze dell'«umanesimo» della spiritualità, del disinteresse, pensa sempre l'uomo come un centro di forza coordinato al raggiungimento di scopi. Per questo la tecnica risponde alla vocazione più profonda dell'uomo occidentale. Poi si tratta di vedere se questa «vocazione più profonda dell'uomo occidentale» sia la «verità dell'uomo» e allora penso di aver detto altrove che non lo è. Comunque per tornare alla sua domanda, diciamo che l'avvento della tecnica non segnerà la fine della democrazia – e così pure del cristianesimo e del capitalismo – *ma* la loro subordinazione.

Lei è stato considerato a lungo un «heideggeriano»: quale rapporto c'è tra il suo discorso sull'«era della tecnica» e quello svolto da Heidegger?

C'è una differenza essenziale. Heidegger guarda al senso greco della tecnica come a un'alternativa radicale rispetto al senso moderno della tecnica; nel mio discorso, invece, il senso greco della tecnica è la «matrice» del senso moderno della tecnica. Quello che per Heidegger è in qualche modo il ritorno a un'origine non gravata dalla «dimenticanza dell'essere», ciò che per Heidegger è l'atteggiamento autentico del «lasciar essere le cose» che è alterato dalla «Volontà di potenza» del senso moderno della tecnica, invece nel mio discorso – e questo è un tema che rimane sullo sfondo in questo libro – il «lasciar essere le cose» è proprio la «matrice» della «tecnicità». Infatti ci può essere *volontà di potenza* solo se le cose sono lasciate nella loro disponibilità alla potenza, cioè nel «divenire» nel loro uscire dal nulla e ritornare nel nulla.

Secondo la sua tesi, antichi, moderni e postmoderni hanno tutti in comune un rapporto sbagliato con il senso greco del divenire. Com'è possibile che una innocente categoria filosofica sia responsabile di tante catastrofi?

Qualche critico mi ha fatto osservare che gli uomini morivano anche prima della filosofia greca, pensando forse che non lo sapessi. Certo si moriva anche prima, ma quando comincia a sorgere il senso del nulla si comincia a morire in modo diverso da come si moriva prima. Questo è l'aspetto iniziale ma anche decisivo del discorso. Se l'uomo *non* sa alcunché del nulla, il suo comportarsi alla morte ha un senso essenzialmente diverso del suo rapportarsi alla morte quando egli sente, vede o addirittura conosce la morte come l'andarsene via nell'assolutamente niente da cui non c'è ritorno. Allora dapprima questa del *nulla* può essere una innocente categoria filosofica, ma dopo questa categoria si dilata fino a penetrare come idea guida tutte le dimensioni decisive non solo della cultura ma della storia pratico istituzionale dell'Occidente. Il Cristianesimo ha per così dire tradotto per le masse le categorie innocenti della filosofia greca, le ha distribuite alle masse sicché oggi anche il più ignorante degli uomini sa che «Dio crea il mondo dal nulla» eccetera.

Lei scrive che con il crollo del socialismo sovietico sta venendo in primo piano il rapporto conflittuale tra capitalismo, democrazia e cristianesimo, e ritiene inevitabile che anche il dissidio tra mondo del capitale e mondo cattolico abbia ad aggravarsi sempre di più.

Ecco, la Chiesa crede che la depressione degli ultimi decenni del cattolicesimo sia congiunturale e che siano maturati i tempi di una sua ripresa su scala planetaria. Senza dubbio c'è un *vuoto ideologico da riempire* e si tratta anche di sostituire il marxismo alla guida dei popoli poveri. D'altra parte lo scontro tra Chiesa e capitalismo è proprio nelle cose, quando la Chiesa invita il capitalismo ad assumere come scopo il «bene comune» chiede al capitalismo di non essere più capitalismo, e qui non so se la Chiesa si renda conto fino in fondo che, se si realizzasse quello che la Chiesa vuole, non ci sarebbe più il capitalismo.

Parlando della situazione italiana, lei ha indicato come causa profonda del cattivo stato di salute del nostro Paese una crisi della dimensione politica, una crisi dei valori dell'umanesimo occidentale, laico e religioso. Era un discorso che riguardava il fenomeno del «leghismo».

Sì, credo che l'affermazione di questi movimenti sia un sintomo – a volte assolutamente inconsapevole – di un processo più profondo e cioè del declino della tradizione occidentale. Se si entra nella prospettiva del tramonto dei «valori» della tradizione, anche il tramonto della democrazia e più in generale della politica è inevitabile.

Un nuovo libro, «Il declino del capitalismo», in libreria questa settimana (Rizzoli, pagg. 280 lire 30.000), raccoglie le ultime riflessioni politico-filosofiche di Emanuele Severino, pensatore originale e controcorrente ma che gode di una posizione non certo marginale nell'universo dei media (una collana di Adelphi – senza contare altri titoli sparsi nel catalogo – dedicata alle sue *opere più impegnative*; una dozzina di volumi da Rizzoli; collaborazioni assidue al «Corriere della Sera», a «L'Europeo», a «Il Sabato»). Eugenio Garin ha citato Severino tra i pochissimi pensatori di razza dopo Croce. Allievo di Gustavo Bontadini, Severino fece il suo esordio accademico a ventun anni con il saggio «Heidegger e la metafisica» (1950); professore ordinario dal 1963 all'Università cattolica di Milano, gli sarà poi revocata la cattedra quando un giudizio del «Santo Uffizio» dichiarò la sua posizione filosofica «incompatibile con la Rivelazione»; dal 1970 è ordinario di filosofia teoretica all Università di Venezia. Dalla «scuola» di Severino sono usciti filosofi come Massimo Cacciari e Umberto Galimberti.

Emanuele Severino

INCROCI

FRANCO RELLA

E Maigret fece la spugna

Avevo dodici, tredici anni quando lessi la *Maison Tellier* in una vecchia edizione Barion o Bietti. Oltre al folgorante racconto che dava il titolo all'antologia rimasi colpito da un altro racconto che non ho più letto, che non ho più trovato, che forse non ho più voluto incontrare. Del racconto ricordo una finestra nella notte e dietro questa finestra in piedi il corpo di una donna di cui non si scorgeva il viso. Il protagonista si avvicina a quel corpo velato da una camicia, solleva il lembo della veste e affonda il volto nel ventre nudo della donna e un profumo lo avverte, prima della reazione che lo respinge, che quella non era la sua amante.

Non so perché, ma lì mi parve di scorgere il principio dell'arte di Maupassant, forse il principio stesso della scrittura. Anni dopo trovai una situazione simile, in un racconto di Novalis: il giovane adepto si introduce di notte nel tempio della dea Iside e solleva il velo che copre il corpo della dea e, meraviglia delle meraviglie, scrive Novalis, scopre su quel corpo il suo stesso volto.

Situazione simile ma non identica. Prima di tutto da un lato abbiamo il corpo vivo e *profumato* di una donna, dall'altro il simulacro di una dea. Poi manca, nel racconto di Novalis, la cornice della finestra che è sempre la cornice che inquadra un dissidio tra il dentro e il fuori. In terzo luogo l'adepto di Sais scopre in questo sguardo proibito la verità. Nel racconto di Maupassant tutti i sensi, e in primo luogo l'odorato, sono la fonte della verità, che è poi in realtà un errore. Il protagonista non scopre se stesso, ma il suo rapporto fallace con il mondo.

Forse, come avvertivo confusamente allora, qui sta il *segreto di Maupassant*, del cumulo immane di pagine scritte nei dieci anni in cui fu attivo (fino a cinque o sei libri all'anno). Maupassant si mette di fronte alla realtà – a tutta la realtà, da quella più banale a quella più misteriosa e notturna, anche della follia – con una disponibilità e una generosità che forse non hanno uguali nella storia della letteratura, per scoprire che questa esplorazione è di principio un fallimento. La finestra permette di vedere, ma non di vedere tutto. E allora l'esperimento *viene ripetuto all'infinito*. Anche Flaubert, che fu più che un maestro per Maupassant, falliva il bersaglio, ma il fallimento era nascosto in una perfezione stilistica che si proponeva come un sostituto della realtà precaria. E così Maupassant ripete furiosamente l'esperimento per scoprire e forse questo è il segreto di ogni scrittura, che la realtà che noi vediamo è solo un'*interpretazione* della realtà e dunque una possibilità del reale che genera infinite altre possibilità.

Queste considerazioni sono riemerse leggendo nella bella collana «Letteratura universale» di Marsilio *Le domeniche di un borghese a Parigi* (in copertina lo stupendo quadro di Seurat *La baignade a Asnières*). È una serie di dieci testi giornalistici di Maupassant in cui però, come in ogni sua scrittura, è possibile cogliere il senso profondo e tragico del suo rapporto con il reale. Protagonista di queste passeggiate parigine è un impiegato più che cinquantenne, scapolo, un uomo d'ordine, un po' sciocco e alieno a qualsiasi avventura nel dizionario di Maupassant (e di Flaubert), un borghese. Eppure fin dalle prime righe scopriamo che questo personaggio, affetto da un bisogno di *imitazione* che lo porta a una chapliniana identificazione con Napoleone III, è oggetto dell'odio sprezzante dell'autore e al contempo di un amore che è identificazione. Come Flaubert aveva odiato i suoi idioti Bouvard e Pécuchet sapendo che questi idioti erano lui stesso, Maupassant ridicolizza Patissot, il suo borghese, consegnandoci in lui il senso stesso del suo sguardo sul reale.

Le cose sono il limite del pensiero, ha scritto Nietzsche. Maupassant ha sempre cercato di spingere tutta la sua capacità di sentire e di capire oltre questo limite fino ad allucinare le cose stesse. Patissot, il protagonista di queste passeggiate, non arriva a tanto: si identifica con le cose, cerca di aderire ad esse, di appropriarsene finché esse si ribellano e si rivoltano contro di lui: le scarpe che ha comprato per le sue gite, che lo fanno pattinare e cadere grottescamente, i vestiti che gli si infangano, gli si incrostano addosso, le larve per la pesca che gli esplodono tra le dita quando cerca di infilzarle sull'amo.

Le cose si ergono spigolose e dure contro di lui e lui può registrare questa *resistenza del mondo* soltanto come disagio. La fisiologia del borghese, che era forse il primo intento di Flaubert (come le tante fisiologie alla moda sui giornali di pagine del XIX secolo e di cui Balzac ci ha dato esempi memorabili), si apre così allo stupore di un mondo alieno, lo stesso stupore che raggela le figure del quadro di Seurat che sta sempre sulla copertina del libro.

C'è un altro scrittore francese che ha una simile affannata voracità nei confronti della realtà: è Simenon, di cui Adelphi ha iniziato a pubblicare, oltre ai romanzi, anche il ciclo di Maigret (che era stato in parte proposto anche dall'*Unità nei suoi supplementi estivi*). La realtà è, per Simenon, una *densità* inattraversabile. È l'evento, il caso, che apre in essa una fenditura che si dà come un inesorabile e invincibile *svuotamento del mondo*. Maigret si situa proprio nel cuore di questa fenditura, non per sanarla, come avviene nel poliziesco classico, ma per capirla attraverso una percezione del mondo che è *passione per le cose*, anche quelle più aliene e incomprensibili del mondo. S'imbeve, come una spugna, di sensazioni finché familiarizza *con le cose che sono state del*le vittime e dell'omicida, finché capisce, sente su di sé l'evento che ha aperto in esse la falla da cui sembra scivolar via il senso stesso del mondo.

Nel borghese Patissot Maupassant ha visto se stesso. Nel poliziotto borghese Maigret Simenon ha rappresentato *se stesso scrittore*: l'attenzione che lo spinge alla comprensione e alla raffigurazione del mondo.

Guy de Maupassant
«Le domeniche di un borghese di Parigi», Marsilio, pagg. 208, lire 15.000

Georges Simenon
«Pietr il Lettone», Adelphi, pagg. 163, lire 12.000

I tabù sotto il cappello

STEFANO MARTINELLI

Michael Arlen, chi era costui? Credo che pochi in Italia conoscano anche solo il nome questo scrittore anglo-bulgaro-armeno che ebbe una fama mondiale tra le due guerre e rappresentò, come autore di best seller, uno dei primi e maggiori fenomeni dell'industria editoriale. La sua celebrità lo consacrò come un esponente di spicco degli ambienti di lusso internazionali, facendone uno dei personaggi più noti delle cronache mondane, accolto ovunque con ammirazione e simpatia e disputato dalla società più elegante delle capitali europee, che ritrovava nei suoi romanzi il proprio modo di vivere e di operare. Tuttavia abbastanza presto, già alla fine degli anni Trenta, la fortuna di Arlen declinò e, quando lo scrittore morì (a New York nel 1956) era ormai assente dalla scena letteraria da circa vent'anni.

Il libro che lo rese di colpo famoso è *Il cappello verde*, un romanzo uscito in Inghilterra nel 1924, che divenne subito un best seller, dal quale qualche anno dopo il regista Clarence Brown trasse un film assai notevole, interpretato da Greta Garbo («A woman in affairs», noto in Italia come «Destino»). Adesso la casa editrice Marcos y Marcos ripropone *Il cappello verde*, che è stato ristampato di recente anche in Francia (da noi era già stato tradotto nel 1929 ottenendo un buon successo): un repechâge indubbiamente curioso e interessante, anche se certo molto discutibile sul piano della qualità letteraria.

Il romanzo infatti mostra tutti i suoi settant'anni e appare oggi come un esempio per certi aspetti classico di kitsch: sarebbe facile metterne in rilievo l'intrinseca fragilità, lo stile artificioso, gli espedienti troppo manifesti e banali per catturare il lettore e soprattutto l'inconsistenza e l'inverosimiglianza della trama. E tuttavia questa storia improbabile che mette in scena, sullo sfondo dell'high society di Londra e di Parigi, una spregiudicata eroina femminile di liberi costumi, suicida per l'orgoglio e la stoica dignità di non togliere alla moglie l'uomo che la sua condizione di declassata sociale non le aveva permesso di sposare, conserva un suo significato e anche una sua presa sul lettore.

Pochi testi come *Il cappello verde* – il cui successo espresse e influenzò largamente il gusto e il costume del primo dopoguerra – appaiono infatti così caratteristici di un momento determinato del modo di vivere e intendere la vita di determinati strati sociali (ceti medio-alti) dell'Europa postbellica, recando un efficace testimonianza sulla mentalità e sulla sensibilità di allora, sui mutamenti intervenuti nella percezione dei valori, la spregiudicatezza sessuale della protagonista, la sua frenesia di vivere dopo il crollo di un mondo, rappresenta trasparentemente una forma di rivolta contro consuetudini e costumi sociali vecchi, superati, connessi a una morale impregnata di ipocrisia e di aridità, mentre la nuova morale esprime, sotto l'apparenza della *trasgressione, la ribellione giovanile* contro le generazioni del passato in nome della verità e dell'autenticità dei sentimenti.

Arlen, mettendo in rilievo il carattere integerrimo fino all'autodistruzione di Iris Storm (la protagonista), descrive un tipo di donna moderna emancipata che vive drammaticamente la contraddizione tra il passato con le sue rigide regole sociali e il sogno romantico di un'esistenza libera da tabù.

Forse per questa capacità o per la fortuna di aver pubblicato il romanzo al momento giusto, Arlen non ebbe solo un grande successo di pubblico, ma esercitò una qualche influenza anche su scrittori ben più grandi di lui, suggerendo forse qualcosa a Fitzgerald, che conobbe a Parigi negli anni Venti quando era al culmine del successo (più dubbia ci sembra invece l'influenza affermata nella quarta di copertina sulla Woolf delle *Onde*). Anche questo elemento fa del *Cappello verde* un libro per più versi soggettivo, che – anche se il critico letterario storcerà la bocca – attrarrà certamente l'attenzione del lettore curioso e dello storico del costume e della cultura.

Michael Arlen
«Il cappello verde», Marcos y Marcos, pagg. 300, lire 24.000

RICONOSCENDO LE ORME DI CHI CI HA PRECEDUTO SI VA AVANTI. FINCHÉ SI SCORGE INNANZI A NOI UNA LINEA D'OMBRA...

Linea d'ombra si occupa da dieci anni di letteratura, storia, filosofia, scienze e spettacolo. Di società e di politica. D'Italia e del mondo.

Non sono stati anni facili, come dimostra il presente che tutti stiamo vivendo.

Ma sono stati anche anni di libertà. Anni di viaggio nell'universo letterario e artistico, alla ricerca del nuovo e di chi non si piega ai dettami dell'industria culturale.

Per questo ti chiede di abbonarti. Perché vuole continuare a essere libera.

LINEA D'OMBRA — Tel. 02-6691132 6690931 fax 02-6691299